

Итак, «круг», с одной стороны, категория структурно-композиционная, с другой – понятие социального, психологического и философского толка.

Список использованной литературы

Мозм С. Круг // Мозм С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. М.: ТЕРРА, 2001.

Parker R.B. "The Circle" of Somerset Maugham // Shaw: Seven Critical Essays edited by Norman Rosenblood. University of Toronto Press, 1972. P. 36–50.

Устинова Т.И.

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»)

Любовь сжигает нежные сердца,

.....
Любовь, любить велящая любимым

Данте «Божественная комедия», гл. I, песнь V

«Ромео и Джульетта» – непревзойдённый гимн радости и трагедия молодой любви, равног которому никогда не было и едва ли будет. В этом мире Ромео нет дела ни до чего, кроме Джульетты, а все помыслы Джульетты направлены на Ромео. И с самого начала над их любовью нависает тень трагедии.

История этой любви, кажется, известна всем, даже тем, кто никогда не читал Шекспира. Читательский и зрительский интерес к различным интерпретациям пьесы – драматическим, хореографическим, кинематографическим – не угасает, хотя, если согласиться с П. Вайлем, «любая его (Шекспира) интерпретация превращается в вычитание», потому что «у Шекспира уже всё есть», так как «великая словесность самодостаточна» [Вайль 2007: 195].

В данной статье предлагается один из возможных вариантов анализа текста пьесы на школьных уроках. Система занятий рассчитана на 3 академических часа.

В начале первого занятия представляется целесообразным провести контрольную работу на проверку знания текста. Например, в форме ответов на три вопроса о содержании отдельных эпизодов или сцен, связанных с появлением какого-либо героя. Последующие занятия можно организовать как эвристическую беседу с чтением отдельных фрагментов пьесы.

Поводом для первоначального обсуждения может стать разговор о жанре произведения, в котором трагическое тесно переплелось с комическим. Как пишет об этом американский исследователь У. Х. Оден, «в трагедии личность не может примириться с Космосом, и символ этого противостояния – смерть. В комедии личность совместима с Космосом, и символ этой гармонии – брак» [Оден 2009: 93]. Данное высказывание дополняет известную мысль В. Белинского о том, что «трагическое – божия гроза», потому что «без трагедии жизнь была бы водевилем, мишурною игрою мелких страстей и страстишек...» [Белинский 1979: 52], что в свою очередь позволит далее выйти на разговор о роли катарсиса в трагическом произведении.

Последующее внимательное прочтение Пролога позволяет задать три вектора дальнейшего изучения пьесы, которую можно прочитать и как трагедию рока, и как трагедию вражды, и как трагедию любви.

Концепцию рока можно рассматривать как дань античной традиции, а, главное, как очень органичный для природы театра приём, интерпретируемый в тексте пьесы предчувствиями героев, которые они проговаривают, тем самым подготавливая зрителя к неизбежной трагической развязке. Из 4 сцены I акта мы узнаем о предстоящем бале в доме Капулетти. Ромео с друзьями отваживаются на смелую шутку: прийти к враждебному семейству в гости. И уже возле их дома его охватывает смятение чувств:

Не сдуру медлим, а не в срок спешим.

Добра не жду. Неведомое что-то,

Что спрятано пока еще во тьме,

Но зародится с нынешнего бала,

Безвременно укоротит мне жизнь

Виной каких-то страшных обстоятельств...[Шекспир 2007:27]¹ (Пер. Б. Пастернака)

Позже, убив Тибальда (Акт III, сцена 1), он восклицает: «Насмешница судьба!» [65] Джульетта в сцене прощания с Ромео (Акт III, сцена 5) увидит его «опущенным на гробовое дно и, если верить глазу, страшно бледным» [81].

Со всей очевидностью проявляется в тексте трагедии и концепция вражды. Именно она, осуждаемая как герцогом, так и, вероятно, современниками Шекспира, помнившими кровавую междоусобную войну двух знатных родов Ланкастеров и Йорков, служит здесь тем самым препятствием, которое усиливает желание влюблённых, мешая его исполнению, и, в конце концов, создаёт ситуацию, когда «их союз может быть обрётён только в смерти. И в этом секрет, религиозная тайна романтической любви, тайна, нашедшая выражение в самоубийстве Ромео и Джульетты» [Вайль 2007: 90].

Обычные потасовки возникают в пьесе по поводу и без повода, просто потому, что «день жаркий» и «кровь кипит». Только в руках у дерущихся настоящее оружие и умирают они по-настоящему.

Джульетта, узнав, что молодой человек, так взволновавший её сердце, носит имя врагов её семьи – Монтекки, заявляет:

Что значит имя? Роза пахнет розой,

Хоть розой назови её, хоть нет. [40]

Но очень скоро ей придётся узнать, что значит имя, и сделать выбор между семьей и мужем.

Однако есть в пьесе еще и третья сила – сила любви (концепция любви), которую Вайль называет ее «беспримесной породой» [Вайль 2007: 90]. Именно она явно доминирует в пьесе. Чистота идеи, по мнению критика, и сделала пьесу «Ромео и Джульетта» эпонимом любви.

На наш взгляд, прежде чем выйти на обсуждение этой непростой темы, учителю имеет смысл предложить ученикам некую ретроспективу, показать, как это

¹ Здесь и далее ссылка на данное издание будет сопровождаться только номером страницы.

чувство было принято изображать в античной и Средневековой культурах. Тогда возникновение конфликта пьесы станет более понятным.

Итак, если обратиться к античности, то в числе первых ассоциаций возникнет первозданная чувственность Дафниса и Хлои или супружеская верность Пенелопы. Сильная страсть, напоминающая безумие Елены, Париса или Медеи, считалась посланной богами.

В Средние века страсть представлялась уместной в служении своему королю, в воинской преданности и в святости. Роланд, умирая, думает о славе, а не о невесте. Страсть, захватившую сердца Тристана и Изольды, приписали действию волшебного зелья. Даже любовь к собственной жене считалась помрачением сознания. Целью брака было приумножение богатства, влияния.

История Ромео и Джульетты не была придумана Шекспиром и выглядела банально. Джульетта замужем за Парисом продолжает встречаться с Ромео.

Конфликт шекспировской пьесы возникает именно из этой вызова средневековой традиции, из невозможности лгать, скрывать своё чувство, унижая его этим. Эпоха Возрождения создала новую концепцию человека – гармоничного, прекрасного во всех своих проявлениях. Достоинство, с которым защищают юные влюблённые своё право на любовь и ответственность за свой выбор – всё это признаки Нового времени. В этом социально-нравственная основа отношений Ромео и Джульетты.

После первых взаимных клятв Джульетта говорит о браке как о чем-то само собой разумеющемся в их ситуации:

*Если ты Ромео,
Решил на мне жениться не шутя,
Дай завтра знать, когда и где венчанье. [43]*

И он с радостью соглашается... на тайное венчанье.

Конфликт пьесы рождается из невозможности открытого единства любви и брака.

Тема любви в пьесе начинается с влюблённости Ромео в некую Розалину – девушку, давшую обет безбрачия. Влюблённость, обречённая на безответность. Влюблённость в саму любовь.

«Из ничего рождённая безбрежность», – так объясняет Ромео и драку слуг, и собственную любовь к Розалине (Акт I, сцена 1). Розалина сама по себе – ничто, источник чувства в самом Ромео, в его натуре, темпераменте, возрасте. Ночи без сна. Стихи. Влюблённость в Розалину – состояние сердца Ромео перед встречей с Джульеттой, перед первой подлинной страстью. Сцена их знакомства – игра словами. В поэзии Возрождения сонет – язык любви, полный прекрасных метафор. Ромео, воспевавший на этом языке Розалину, вернее, свою любовь к ней, вдруг ощутит его недостаточность и даже неуместность, заговорив с Джульеттой. (Акт I, сцена 5).

Условный язык первой встречи заканчивается фразой «Мой друг, где целоваться вы учились?» (на английском языке еще определеннее: *You kiss by the book?* – Вы целуетесь по книжке?).

К слову сказать, упреки в ученичестве (Меркуцио в первой сцене третьего акта кричит Тибальду: «выучился драться по книжке») напоминают читателю о юном возрасте героев, отсутствии у них опыта любви, опыта поединков, и при этом

неукротимое желание казаться взрослыми и опытными. Всё впервые и по-настоящему: первый поединок с более сильным противником – смерть; первая любовь станет единственной и за неё – смерть.

Исследование проблематики Шекспира может и должно проходить параллельно с обсуждением поэтики произведения. Одной из задач учителя на уроке в этом случае становится совершенствование непосредственного восприятия литературы путем выразительного чтения целых эпизодов пьесы и отдельных монологов героев.

Прочитав сцену встречи с Тибальдом, когда счастливый, сразу после венчания, Ромео пытается уклониться от поединка, обращаем внимание на его последующее отчаяние: ведь после гибели Меркуцио выбора не остаётся. Изгнание хуже смерти. Джульетта, узнав о том, что Ромео убил Тибальда, загорается гневом, как настоящая Капулетти. Она клянёт убийцу в великолепных оксюморонах: *О, куст цветов с таящейся змеей! Дракон в обворожительном обличье! Исчадь ада с ангельским лицом! Поддельный голубь! Волк в овечьей шкуре! Ничтожество с обличьем божества! Пустая видимость!..* [70] (Акт III, сцена 2).

Мощь шекспировского гения проявилась и в создании поразительных в своей правдивости образов. Английский исследователь Х. Блум определил этот феномен, которого до Шекспира в западной литературе не было, «интроспективным сознанием, способным свободно созерцать самого себя» [Блум 1998: 212]. «Ни Ахилл, ни Эней, ни Данте-странник, ни Дон Кихот не меняются внутренне, вслушиваясь в произносимые слова, с тем чтобы потом силой собственного ума и воображения развернуть свою личность на сто восемьдесят градусов» [Там же].

Автор «Западного канона» исследует с этих позиций образы Гамлета, Короля Лира и Эдмонда. Мы считаем, что сцена разговора Джульетты с кормилицей также позволяет анализировать преобразование героини, когда она из милой послушной девочки вдруг становится взрослой женщиной, осознающей свой долг и делающей совсем не простой выбор между семьей и мужем.

Еще одним концептуальным «узлом» урока может стать разговор с учениками о том, почему Джульетта, узнав о сватовстве Париса, не признается ни отцу, ни матери – самым родным, любящим её людям – в том, что она уже обвенчана. Отчего в семье возможно такое непонимание? что значит сам обряд венчания? можно ли его «аннулировать»? как поступили бы родители, узнав о тайном обряде?

Предательство кормилицы, когда она советует Джульетте выйти за Париса, скрыв свой брак, делает нашу героиню совсем одинокой. Непростое решение выпить снадобье, рискуя жизнью, она принимает одна.

«Брат Лоренцо полагает, что ему известна воля Божья, и устраивает венчанье» [Оден 2009: 95]. Ему хочется всех примирить. Он с благими намерениями, при помощи своих маленьких человеческих знаний прикоснулся к главным основам мироздания, к тому, что трогать нельзя. Это Жизнь, Смерть, Любовь. Благословил любовь на жизнь и попробовал спасти её от вражды мнимой смертью. И мнимая смерть обернулась настоящей, так же, как мнимое безумие Гамлета явилось настоящим безумием Офелии. Такие метаморфозы характерны для художественного мира Шекспира.

Этот выход на метафизический уровень обсуждения событий пьесы позволяет объяснить финал как открытый, как и финалы всех трагедий Шекспира, в отличие от пьес, например, античных авторов. Да, вроде бы раскаялись, наказанные гибелью своих детей, да, вроде бы примирились – золотые статуи собрались поставить. Но кто знает, не вспомнит ли завтра кто-нибудь из одного из враждебных кланов дополнительные подробности вины, приведшие к такой развязке. И снова закипит кровь. Ведь по-прежнему «день жаркий» и «всюду бродят Капулетти».

Одним из героев пьесы является Время. Бег времени – существенный динамический элемент в пьесе Шекспира. Не течение, не ход, а именно бег, как сказал П. Вайль, «завод на действие в «Ромео и Джульетте» запредельный» [Вайль 2007: 191]. «*Всё слишком второпах и сгоряча*» (слова Джульетты в сцене признания, Акт I, сцена 1).

Есть точка отсчета в 4 сцене III Акта, когда Парис сватается к Джульетте – точность, призванная подчеркнуть стремительность событий, молодость и нетерпеливость героев: пять дней и ночей любви, ненависти, смерти.

Безусловно, чтение пьесы дополняют впечатления от возможных кино-хореографических и драматических интерпретаций, и, может быть, главное – разговор с учащимися на волнующие их темы.

Список использованной литературы

- Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 томах. Т.4. М., «Художественная литература», 1979.
Блум Х. Западный канон, глава «Шекспир как центр канона» // Иностранная литература. 1998. №12.
Вайль П. Гений места. М.2007.
Оден У.Х. Лекции о Шекспире. Ромео и Джульетта. М. 2009.
Шекспир В. Собрание сочинений: Ромео и Джульетта; Сон в летнюю ночь; Венецианский купец; король Иоанн / Пер. с англ.; Комментарии Б. Акимова, А. Смирнова. – М.: Мир книги, Литература, 2007.

Чернышов М. Р.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ДЖОРДЖА ГЕРБЕРТА

Один из доминантных признаков поэзии эпохи барокко – богатство образной системы. Сознательно или бессознательно следуя всеобщей тенденции «стихами поражать» (Дж. Марино), авторы обильно насыщают свои тексты яркими образами, вещественными и отвлеченными, употребляемыми как в прямом, так и в иносказательном смысле, хотя наиболее специфичными для барокко являются именно иносказания на основе образов конкретно-материальных (эмблематика).

Английский религиозный поэт Джордж Герберт, представитель «метафизической школы» и прямой последователь Джона Донна, может послужить ярким примером такого подхода к стихам. Полторы сотни стихотворений, составляющих его знаменитую книгу «Храм», изобилуют образами, заимствованными из самых разных сфер человеческого опыта: от богослужения и церковных таинств